

Diana Behler

Carl Gustav Carus: *Briefe über
Landschaftsmalerei
und die frühromantische Theorie*

Obwohl sie im reichhaltigen Schrifttum des Naturforschers und Mediziners zunächst nur den Eindruck einer frühen Gelegenheitsarbeit hervorrufen, ist Carus auf seine bereits 1815 begonnenen und 1830 veröffentlichten *Briefe über Landschaftsmalerei* immer wieder zurückgekommen und hat sie mit besonderer Auszeichnung hervorgehoben.¹ Carus geht in diesen Stellungnahmen immer wieder darauf ein, warum seine naturwissenschaftlichen Studien so eng mit seinen künstlerischen Bestrebungen verwandt sind, und sieht den Grund dafür darin, daß das „Zeitalter erwachender Naturphilosophie auch erst die Landschaftskunst erweckt hat.“ So konnte es dazu kommen, daß ihn bei der Erforschung der Pflanze „in ihren verschiedenartigsten Gattungen“ der Anblick von Wiesen und Wäldern „mit um so tieferem poetischen Gefühl“ durchdrang. Dieser Eindruck rührte im Grunde daher, daß dasjenige, was er bei der Erforschung der Pflanze „nur in einzelnen Tönen“ vernahm, ihm nun beim Anblick der Natur im großen „in weitgreifenden Akkorden und in allumfassenden Harmonien“ entgegenrauschte. Er war sich darüber im klaren, daß bei den „Massen der Menschheit“ keine solchen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse „als Grund des Wohlgefallens an den Schönheiten der Landschaftsmalerei“ vorausgesetzt werden konnten, war aber auch davon überzeugt, „daß die Ahnung von solchen Beziehungen es sei, die auch da zuletzt maßgebend und entscheidend bleibe.“²

Carus scheint mit diesen Äußerungen andeuten zu wollen, daß die Kunstform der Landschaftsmalerei mit der Romantik und insbesondere mit der romantischen Naturphilosophie in eine neue

¹ Carl Gustav Carus, *Denkwürdigkeiten aus Europa*, mitgeteilt von Carl Gustav Carus zu einem Lebensbild zusammengestellt von Manfred Schlösser, Hamburg: Marion von Schröder Verlag 1963, 77.

² C. G. Carus, *Denkwürdigkeiten*, 78.

Phase eintrat und Gemälde wie die von Joseph Mallord William Turner oder Caspar David Friedrich die Landschaft auf eine Weise zum Ausdruck brachten, die es in der Geschichte der europäischen Malerei noch nicht gegeben hatte, und daß diese neue Sehweise unmittelbar mit der romantischen Naturphilosophie zusammenhing. Natürlich ist die Darstellung der Natur ein altes Thema der europäischen Malerei. Die antiken Odysseuslandschaften, Tizian, Jan van Eyck, Brueghel, insbesondere Claude Lorrain sind hervorragende Beispiele für die Ausgestaltung dieser Kunst aus der Zeit vor der Romantik. Was Carus mit dieser Beziehungssetzung zur romantischen Naturphilosophie zum Ausdruck bringt, besteht in der Annahme, daß die neue Entwicklungsstufe der Landschaftsmalerei nicht allein aus innerhalb der Malerei selbst liegenden Mitteln wie Perspektive, Farbe, Licht hervorging, sondern ganz entscheidend auch von wissenschaftlichen oder besser philosophischen Anregungen beeinflusst wurde, wie sie in der romantischen Naturphilosophie zum Ausdruck kamen.³

Dabei handelt es sich in erster Linie um den transzendentalen Standpunkt oder die transzendente Sehweise der Welt, die Kant in der zweiten Auflage seiner *Kritik der reinen Vernunft* als eine Erkenntnis bestimmt hatte, die nicht so sehr an einer objektiven Erfassung der Gegenstände, sondern an unserer Art der Auffassung der Gegenstände interessiert ist.⁴ Auf entsprechende Weise hatte Kant in der *Kritik der Urteilskraft* das Erhabene als ein Phänomen bestimmt, das „in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten“ ist.⁵ Diese grundsätzliche Verschiebung des Gesichtspunktes von einer objektiv vorgegebenen Realität zu der vom erkennenden Subjekt aufgefaßten Wirklichkeit liegt der neuen Form der Landschaftsmalerei zugrunde, in der Seelenstimmungen zum Ausdruck kommen, welche die Natur im menschlichen Gemüte erregt, oder einzelne Elemente wie Farbe und Licht, beziehungsweise übergreifende Synästhesien, für die sich in den Gegenständen nur vage Anhaltspunkte finden, zu Trägern der Bilder gemacht werden. Diesem transzendentalen Gesichtspunkt entsprechend wird in einer der ersten theoretischen Diskussionen der Landschaftsmalerei aus der Romantik, dem Ge-

³Siehe Joachim Ritter, „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“ in: Joachim Ritter, *Subjektivität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, 141–163.

⁴*Kants Werke*. Akademie Textausgabe (Berlin: de Gruyter 1968), Bd. 3, 43.
⁵*Kants Werke*, Bd. 5, 264.

sprach *Die Gemälde* von August Wilhelm und Caroline Schlegel, auch großer Wert darauf gelegt, daß diese Kunst keine „Abschrift der Natur“, keine mimetische Repräsentation, sondern die Sehweise der Natur aus einem besonderen Sinn heraus ist.⁶

Ein Beispiel aus einer anderen Kunstform, der lyrischen Dichtung, kann diesen Punkt vielleicht verdeutlichen. Der große Umschwung in der englischen Lyrik, wie er mit der romantischen Dichtung von Wordsworth und Coleridge zum Ausdruck kommt, läßt sich ebenfalls aus der „Veränderung der Denkart“⁷ im Sinne der transzendentalen Sehweise erklären, welche das Subjekt und das Objekt, Mensch und Natur, unlösbar miteinander verknüpft. Es handelt sich dabei um einen besonderen meditativen Typus der englischen romantischen Dichtung, den M. H. Abrams die „größere romantische Ode“ („the greater Romantic ode“) oder die „größere romantische Lyrik“ („the greater romantic lyric“) genannt hat⁸ und der in Dichtwerken wie *Eolian Harp*, *Frost at Midnight*, *Fears in Solitude* und *Dejection: An Ode* von Coleridge, in *Tintern Abbey, Ode: Intimations of Immortality* von Wordsworth, *Ode to the Westwind* von Shelley oder der *Ode To a Nightingale* von Keats zum Ausdruck kommt. Das diesen Dichtungen zugrundeliegende Thema läßt sich als Überwindung der Trennung von Mensch und Natur oder als „coalescence of subject and object“ bezeichnen. Sie suchen „das ‚Subjekt‘ und das ‚Objekt‘ wieder zu vereinen, die der moderne Intellekt auseinandergerissen hatte, und dadurch die tote Natur wieder zu beleben, diese in ihrer Direktheit, Bedeutung und Werthaftigkeit wieder herzustellen, sowie den Menschen in einer Welt wieder einheimisch zu machen, die ihm fremd geworden war.“⁹ Carus hat in Schellings Begriff der Weltseele den „Kardinalpunkt“ gesehen, aus dem diese neue Naturanschauung hervorging, welche Natur und Geist, Welt und Mensch, Objekt und Subjekt unlösbar miteinander verknüpft.

⁶ August Wilhelm Schlegel, *Die Gemälde*, in: *Athenäum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel (Berlin: Vieweg 1798; Fröhlich 1799–1800), Bd. 2, 39–151. Es sei aber darauf hingewiesen, daß es sich bei den in diesem Gespräch behandelten Landschaften nicht um Malereien aus der romantischen Zeit, sondern um Gemälde von Salvator Rosa, Claude Lorrain und Jakob von Ruisdael handelt, also um Deutungen dieser Bilder aus der romantischen Perspektive.

⁷ *Kants Werke* 3, 12.

⁸ M. H. Abrams, „Structure and Style in the Greater Romantic Lyric,“ in: *From Sensibility to Romanticism*. Essays Presented to Frederick A. Polt. Hrsg. von Frederick W. Hilles und Harold Bloom (Oxford University Press 1965).

⁹ M. H. Abrams, 546.

Diese Konzeption, die Schelling in *Von der Weltseele* (1798)¹⁰ entwickelte, ist aber bereits vor der Jahrhundertwende in der Frühromantik von größeren Umwälzungen im ästhetischen Denken, vor allem auch die Malerei betreffend, begleitet, die sich direkt auf die *Briefe über Landschaftsmalerei* von Carus beziehen und zunächst herausgearbeitet werden sollen.

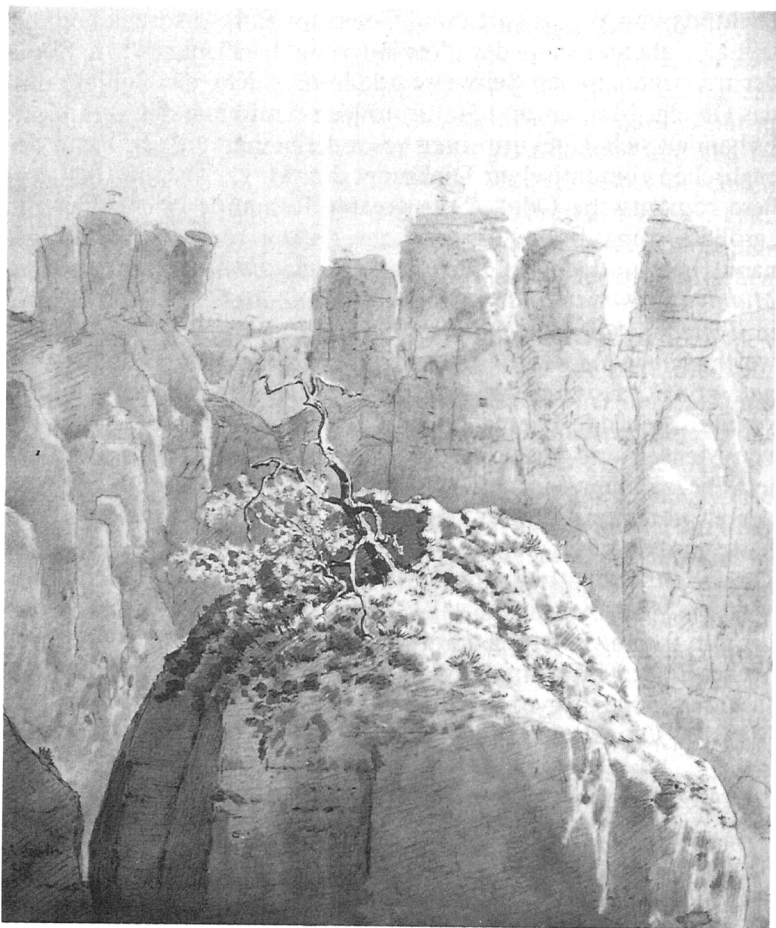


Abb. 1: Carus: Felspartie: Graphit-Zeichnung getuscht, undatiert.

¹⁰ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sämtliche Werke* (Stuttgart: Cotta 1856–1861), Bd. 2, 349.

1. Generell läßt sich sagen, daß die Kunsttheorie der Frühromantik ursprünglich ganz an der Poesie orientiert war und aufgrund des Mediums der Sprache die Dichtung als höchste Kunstform bestimmte. Das gilt gleicherweise für August Wilhelm (*Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache*, 1795) und Friedrich Schlegel (*Über das Studium der Griechischen Poesie*, 1795–97) mit dem wichtigen Unterschied freilich, daß Friedrich Schlegels Dichtungsbegriff zunächst aus der klassischen griechischen Poesie gewonnen war, die Dichtungstheorie August Wilhelm Schlegels aber auf modernen Autoren (Dante, Shakespeare) beruhte. Durch ihre enge Verbindung mit Dresden, wo eine ihrer Schwestern mit dem Marschall des Sächsischen Königs verheiratet war, kamen die Brüder Schlegel bereits zu einem frühen Zeitpunkt ihres Lebens mit der bildenden Kunst in Beziehung, aber ihr Interesse war stark durch Winckelmann bestimmt und richtete sich vornehmlich auf die plastische Kunst und die berühmte Antikensammlung der Dresdener Galerien.¹¹ Friedrich Schlegel beschreibt seine ersten Eindrücke von der Kunst mit den Worten „hohe Schönheit der Form“ und „das Leben und die Bewegung an diesen olympischen Marmorbildern“¹², wogegen August Wilhelm in seinen frühen Kunstgedichten zwar moderne Maler (Reni, Michelangelo und Correggio) behandelte, aber das erste aus dieser Reihe, *Pygmalion* (1796), wie eine Führung durch die Räume der Dresdner Antikensammlung erscheint.¹³ Durch seinen Aufenthalt in Amsterdam (1793–95) war er mit der niederländischen Kunst bekannt geworden und mit Johann Heinrich Tischbein in Kontakt getreten, der selbst wesentlich zur Wiederentdeckung der italienischen Malerei beigetragen hat. Aber noch das Gespräch *Die Gemälde* von 1799 beginnt in der Antikensammlung der Dresdner Galerien, bevor in die der Malerei gewidmeten Räumen vorgedrungen wird. Man kann sagen, daß sich das erwachende Selbstbewußtsein der Frühromantiker unter anderem in der These ausdrückt, daß der Geist der Antike plastisch, der Moderne aber pittoresk, malerisch sei.¹⁴

¹¹ Siehe hierzu Emil Sulger-Gebing, *Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst* (München: Haushalter 1897).

¹² *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler u. a. (Paderborn: Schöningh 1958–), Bd. 4, 4.

¹³ August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Eduard Böcking (Leipzig: Weidmann 1846), Bd. 1, 38–63, 328–30.

¹⁴ Diese These tritt in vielfachen Formulierungen auf, am prominentesten in A. W. Schlegels Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur*. *Sämtliche Werke*, Bd. 6, 162.

Das wichtigste Ereignis in dieser Entwicklung bestand vielleicht in der Veröffentlichung von Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, die 1796 anonym, kurz nach dem Tod ihres Verfassers von Tieck herausgegeben wurden und die August Wilhelm Schlegel in einer ungemein positiven Rezension von 1797 wie das Produkt eines Geistesverwandten begrüßte.¹⁵ Hier wurden zwar Malerei und Musik mit einer entschiedenen Vorliebe in den Horizont des frühromantischen Kunstverständnisses gestellt, aber von einer Theorie der Malerei oder gar der Landschaftsmalerei kommt in diesem Text eigentlich nichts vor. Hier geht es vornehmlich um die Wiedererweckung eines Sinnes für die Kunst, wie er nach Wackenroders Ansicht im Mittelalter und der Renaissance bestanden hatte, den er als Kunstandacht und Kunstfrömmigkeit ansah und der im Zeitalter des Rationalismus verlorengegangen war. Dies Kunstgefühl suchte er durch nachdrückliche Hinwendung zu den damals vom Klassizismus und Rationalismus vernachlässigten Kunstperioden der italienischen Renaissance (Raffael, Michelangelo, Lionardo da Vinci) und der sogenannten „altdeutschen Kunst“ (Albrecht Dürer) zu erwecken. Aber man kann nicht sagen, daß Wackenroder dies Kunstgefühl durch eine Beschreibung oder eine Analyse der Werke dieser Künstler hervorzurufen suchte, sondern fast ausschließlich durch eine legendenartige Vergegenwärtigung ihres Lebens und besonderer Umstände ihres Kunstschaffens, wie z. B. eine Madonnenvision Raffaels an der Wand seines Schlafzimmers, bei der es sich sogar um eine Verfälschung handelt. Die einzelnen Abschnitte der *Herzensergießungen* sind biographische Skizzen, dargestellt aus der Feder eines einfachen Klosterbruders, und stützen sich größtenteils auf die Lebensgeschichten italienischer Künstler von Giorgio Vasari, *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*.¹⁶

Der Abschnitt der *Herzensergießungen*, der an die hier verfolgte Thematik der Landschaftsmalerei noch am nächsten herankommt, trägt den Titel *Von zwei wunderbaren Sprachen, und deren geheimnisvoller Kraft*.¹⁷ Die eine dieser Sprachen ist die der Worte,

¹⁵ A. W. Schlegel, *Sämtliche Werke*, Bd. 10, 363–371.

¹⁶ Raffael bezieht sich in einem Brief an den Grafen Castiglione auf „ein gewisses Bild im Geiste“, das ihn bei der Ausführung seiner Frauengestalten leite und das ihm notwendig ist, da man in der Welt so wenig schöne weibliche Bildungen finde. Die Stelle bezieht sich aber nicht auf eine Marienvision, sondern das Gemälde einer Galatea in der Villa Farnesina.

¹⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. 2 Bde. Historisch-

ein Bezeichnungssystem, das uns von Gott gegeben wurde und mit dem wir „über den ganzen Erdkreis“ herrschen und uns „alle Schätze der Erde“ erhandeln. Das „Unsichtbare, das über uns schwebt“, wird freilich von dieser Sprache nicht erfaßt. So wissen wir nicht, „was ein Baum ist; nicht, was eine Wiese, nicht, was ein Felsen ist; wir können nicht in unserer Sprache mit ihnen reden; wir verstehen nur *uns* untereinander.“ Es gibt aber zwei „wunderbare Sprachen“, durch die wir diese Dinge zu erfassen vermögen, weil diese unser ganzes Wesen bewegen und sich „in jede Nerve und jeden Blutstropfen, der uns angehört“, drängen. Die eine dieser Sprachen redet nur Gott und äußert sich in der „ewig lebendigen, unendlichen Natur“. Sie wird uns verständlich in der religiösen Auffassung der Welt:

Das Säuseln in den Wipfeln des Waldes, und das Rollen des Donners, haben mir geheimnisvolle Dinge von ihm [Gott] erzählt, die ich in Worten nicht aufsetzen kann. Ein schönes Tal, von abenteuerlichen Felsengestalten umschlossen, oder ein glatter Fluß, worin gebeugte Bäume sich spiegeln, oder eine heitere grüne Wiese von dem blauen Himmel beschienen, – ach diese Dinge haben in meinem innern Gemüte mehr wunderbare Regungen zuwege gebracht, haben meinen Geist von der Allmacht und Allgüte Gottes inniger erfüllt, und meine ganze Seele weit mehr gereinigt und erhoben, als es je die Sprache der Worte vermag.“¹⁸

Die andere Sprache ist die Sprache der Kunst. Sie redet durch Bilder und bedient sich einer „Hieroglyphenschrift“, in der „das Geistige und Unsinnliche, auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise, in die sichtbaren Gestalten“ hineingeschmolzen wird, daß es „unser ganzes Wesen“ erfaßt. Der Klosterbruder, durch dessen Maske Wackenroder spricht, sagt:

Die *Kunst* aber, die, durch sinnreiche Zusammensetzungen von gefärbter Erde und etwas Feuchtigkeit, die menschliche Gestalt in einem engen, begrenzten Raume, nach innerer Vollendung strebend, nachahmt, (eine Art von Schöpfung, wie sie sterblichen Wesen hervorzubringen vergönnt ward,) – sie schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unsern Blick in unser Inneres, und zeigt uns das Unsichtbare, ich meine alles was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt.“¹⁹

Tieck's Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* von 1798 knüpft

Kritische Ausgabe von Silvio Vietta und Richard Littlejohns (Heidelberg: Winter 1991), Bd. 1, 97–100.

¹⁸ Wackenroder, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 98.

¹⁹ Wackenroder, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 99.

direkt an diese Kunsterfahrungen an und drückt sie ausschließlich im Medium der Malerei aus, die hier im Rahmen des Romans auf vielfältige Weise in Erscheinung tritt. Was das Thema der Landschaft anbelangt, so findet diese in prachtvollen Schilderungen der norditalienischen Landschaften Ausdruck, die wiederholt für den Entwurf neuer Formen künstlerischen Ausdrucks in der Malerei als Folie dienen.²⁰ Ursprünglich war der Roman als Gemeinschaftswerk von Wackenroder und Tieck geplant, aber Tieck führte ihn nach dem Tode seines Freundes allein aus. Auch das lyrische Werk Tiecks gründet auf der Entsprechung zwischen dem Gemüt des Menschen und dem Leben der Natur und bringt dies in der romantischen Lyrik zum erstenmal auf höchst wirksame Weise zum Ausdruck. An einer Stelle seiner *Kritischen Schriften* hat Tieck diesen Zusammenhang mit Worten beschrieben, die sich direkt auf die sich anbahnende Theorie der Landschaftsmalerei beziehen lassen:

Können wir denn die Natur wirklich so schildern, wie sie ist? Jedes Auge muß sie in einem gewissen Zusammenhange mit dem Herzen sehen, oder es sieht nichts, wenigstens nichts, was uns, in Versen wieder aufgezählt, gefallen könnte. Wird nicht jeder poetische Mensch in eine Stimmung versetzt, in der ihm Bäume und Blumen wie belebte und befreundete Wesen erscheinen, und ist dieses nicht das Interesse, das wir an der Natur nehmen? Nicht die grünen Stauden und Gewächse entzücken uns, sondern die geheimen Ahnungen, die aus ihnen gleichsam heraufsteigen und uns begrüßen. Dann entdeckt der Mensch neue und wunderbare Beziehungen zwischen sich und der Natur, sie ist Teilnehmerin seines Schmerzes und seiner Leiden, er fühlt gegen die leblosen Gegenstände eine freundschaftliche Zuneigung, und dann bedarf es wahrlich keiner Verschönerungen, keiner erlogenen Zusätze, um schöne und entzückende Gedichte niederzuschreiben.²¹

Tiecks und Wackenroders Schriften zur Kunst erfreuten sich einer breiten Aufnahme beim Publikum, aber sie brachten das frühromantische Kunstverständnis und insbesondere das der Malerei ungewollt in einen scharfen Gegensatz mit dem Klassizismus von Weimar, besonders mit Goethe. Goethe hatte im Jahre 1798 seine Zeitschrift *Propyläen* gegründet, mit der er zum Ausdruck bringen wollte, „daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden

²⁰ Siehe Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*. Hrsg. von Alfred Anger (Stuttgart: Reclam, 1966), an zahlreichen Stellen, vor allem im Zweiten Teil.

²¹ *Kritische Schriften*. Zum erstenmal gesammelt und mit einer Vorrede hrsg. von Ludwig Tieck. 2 Bde. (Leipzig: Brockhaus 1855), Bd. 1, 82 f.

entfernen.“²² Zusammen mit seinem Kunstsachverständigen Heinrich Meyer, „Kunst-Meyer“ genannt, betrachtete er die von Wackenroder und Tieck gepriesenen Epochen der italienischen und „altdeutschen“ Malerei als Gefahr für sein an der Antike orientiertes Kunstideal und sprach vom „klosterbruderisierenden und sternbaldisierenden Unwesen“ der Romantiker.²³ Wahrscheinlich reagierte er aber hauptsächlich gegen die mehr bei Wackenroder als bei Tieck zum Ausdruck kommenden religiösen Untertöne der Kunstbetrachtung. Gegenüber der Landschaftsmalerei und vor allem auch gegenüber den *Briefen* von Carus zu diesem Thema hat Goethe eine höchst positive Aufnahmebereitschaft gezeigt und ist unter diesem Gesichtspunkt der progressiven Richtung zuzurechnen.²⁴ Eine typische neoklassizistische Reaktion gegen die Landschaftsmalerei zeigt sich bei Frau von Staël, als diese im Winter 1803/04 Weimar besuchte. Karl August Böttiger berichtet darüber:

So lachte sie laut über die Kennermienen und das beredete Kunstgeschwätz der Landschaftler, als ihr der Herzog die so eben aus Florenz eingetroffenen zwei großen Landschaftsgemälde von Hackert zeigte und erklärte ganz unbefangen, daß sie nur für historische Malerei (etwa für die Rückkehr des Marcus Sextius von Guérin) Sinn habe. Natürlich gab sie dadurch großes Ärgernis.²⁵

2. Der eigentliche Theoretiker der Malerei der Frühromantik, der dann auch konsequent die Landschaftsmalerei „zur höchsten Gattung“ erklärte, ist August Wilhelm Schlegel gewesen. Die Schriften seines Bruders auf diesem Gebiet wurden erst nach der Jahrhundertwende in Paris und Köln verfaßt und bestreben mit der Propagierung der alten Meister die Begründung einer christlichen Malerkunst.²⁶ Das von August Wilhelm Schlegel zusammen mit seiner Frau Caroline im zweiten Band des *Athenäum* veröffentlichte Ge-

²² Zitiert nach Hans Eichner, ed., in: Friedrich Schlegel, *Gemälde alter Meister* (Darmstadt, 1984), 213–214.

²³ Zitiert nach Hans Eichner, 218.

²⁴ Siehe Goethes Schriften zur Landschaftsmalerei Hackerts: *Gedenkausgabe* 13, 459–626. Darin „Über Landschaftsmalerei“, 66; Sittliche Wirkung, 620. Goethe wird zitiert nach *Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hrsg. von Ernst Beutler (Zürich: Artemis 1948–71).

²⁵ Siehe Ernst Behler, *Frau von Staël in Weimar 1803/04* (Paderborn: Schöningh 1993), im Druck.

²⁶ Die Texte sind gesammelt in *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* Bd. 4. Hans Eichner hat von ihnen eine Sonderausgabe veranstaltet: Friedrich Schlegel, *Gemälde alter Meister* (Darmstadt, 1984).

sprach *Die Gemälde* hat programmatischen Charakter und sollte, ebenso wie Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* im dritten Band der Zeitschrift die neue Dichtungstheorie in anschaulicher Dialogform artikulierte²⁷, die frühromantische Theorie der Malerei entwickeln, die nun nach dem Erscheinen von Wackenroders Schrift als der zweite Pol der frühromantischen Kunsttheorie in Erscheinung trat. Nach einem Brief A. W. Schlegels an Goethe vom Juli 1798 sind die „meisten Gemäldebeschreibungen, und was den Raffael betrifft“ von Caroline, während der Dialog selbst und die vielen ebenfalls als Beschreibungen von Gemälden dienenden Gedichte von ihm selbst stammen.²⁸ Biographisch beziehen sich *Die Gemälde* auf den Besuch der Dresdner Gemäldegalerien durch die Frühromantiker im Sommer 1798, an dem die Brüder Schlegel, Caroline, Novalis, Schelling und sogar Fichte teilnahmen. Caroline bezeichnete *Die Gemälde* als „ein Denkmal unsres Dresdener Aufenthalts.“²⁹

In der Ausführung des Gesprächs suchte Schlegel ängstlich zu vermeiden, mit Goethe in Konflikt zu geraten, und Caroline wiegte sich sogar einmal in der Hoffnung, der Text könnte in den *Propyläen* erscheinen.³⁰ Die Ausführungen beginnen in der Antikensammlung mit Betrachtungen plastischer Kunstwerke und Erörterungen über das sprachtheoretische Problem, ob sich Eindrücke von der Kunst mitteilen lassen. Hierfür wird die dichterische Sprache als privilegiert angesehen, womit sich der Gedanke der Vermischung der Künste oder die Idee eines Überganges von einer Kunstform in die andere (von Bildsäulen zu Gemälden, zu Gedichten, zu Musik) verbindet. Beide Gedanken, die universelle Gemeinschaft (Mitteilungsfähigkeit) und die Vermischung der Künste, sind charakteristisch für die Frühromantik und stehen zugleich im schroffen Gegensatz zur neoklassischen und rationalistischen Ästhetik einer strengen Sonderung und Scheidung der Künste. Die direkte Zielscheibe scheint hier Lessings Tendenz der Differenzierung und Begrenzung der Künste aus dem *Laokoon* zu

²⁷ Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Bd. 2.

²⁸ August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe. Hrsg. von Josef Körner und Ernst Wiencke (Leipzig: Insel, 1926), 84 f.

²⁹ Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Hrsg. von Erich Schmidt. 2 Bände (Leipzig: Insel 1923).

³⁰ Caroline 1, 473.

sein. Im Verlauf dieser Unterhaltungen gelangen die Gesprächspartner in den „italienischen Saal“ mit seiner prachtvollen Aussicht auf die Elbe, in der sich die Stadt mit der Kuppel der Frauenkirche spiegelt und hinter der sich „Rebenhügel“ hinziehen. Damit ist das Gespräch bei jener Malerei angelangt, die dieser Szene entspricht, bei der Landschaftsmalerei.³¹

Die Louise genannte Gesprächspartnerin (Caroline) trägt drei selbstverfaßte Gemäldebeschreibungen vor: Salvator Rosa, *Landschaft mit drei Männern* (Galerie Nr. 470); Claude Lorrain, *Acis und Galathea* (Galerie Nr. 731); und Jakob von Ruysdael, *Jagd* (Galerie Nr. 1492). Diese Auswahl erfolgt mit einer besonderen Intention, da im Disput über diese Kunstform der Gesprächspartner Waller (August Wilhelm) diese verächtlich behandelte, wegen Louise und Reinhold (Friedrich Schlegel) diese zu propagieren suchten. Wallers Einwände gegen die Landschaftsmalerei bestehen darin, daß sie von den Alten nicht behandelt wurde und sie die Natur notwendigerweise verkleinern muß. Er erweist damit einen alten traditionalistischen Kunstgeschmack, der auf Nachahmung, Repräsentation, Mimesis beruht. Louises und Reinholds Argumente bestehen im wesentlichen darin, daß es nicht die Aufgabe der Landschaftsmalerei ist, die Natur in ihrer wahren Größe abzubilden, sondern so, wie sie im menschlichen Geist erscheint, und daß ihr dabei das „Luftperspektiv“ als Mittel dient, das es erlaubt, „auf einem kleinen Raume das Große groß darzustellen“ und dabei sogar „in das Kolossalische“ überzugehen.³²

Ein weiteres wichtiges Argument für die Landschaftsmalerei besteht in ihrer den Menschen bildenden Funktion. Sie ist keine „Abschrift der Natur“, sondern nimmt aus einem „erhöhten Sinn“, bei dem es sich um den „allgemeinen Sinn“, wie er „ursprünglich beschaffen“ ist, handelt, eine Veränderung und Verbesserung der Natur vor. Von dem Künstler, der die landschaftliche Natur in diesem Sinne darstellt, heißt es: „Er lehrt uns sehen.“ Diese Sehweise ist dem Auge im Verlauf utilitaristischer Tätigkeiten, durch die Gewöhnung an die „Brauchbarkeit der Haushaltung“ verlorengegangen, was dazu geführt hat, daß es uns im Umgang mit den Dingen nur noch darum geht, „wie sie sich greifen

³¹ A. W. (und Caroline) Schlegel, *Die Gemälde*, in: *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. 3 Bde. (Berlin: Vieweg, 1798; Frölich, 1799 und 1800). Zitiert nach der Erstausgabe im *Athenäum*, da Schlegel in der Ausgabe in den *Sämtlichen Werken* von 1846 Änderungen vornahm.

³² *Die Gemälde*, 56.

und handhaben lassen“. Ähnlich ist es mit dem Gehör beschaffen, so daß sich die Befähigung zum Maler und Musiker damit bestimmen ließe, „daß man von Jugend auf diese Sinne nicht bloß wie Haustiere zähmen und abrichten läßt, sondern neben der nützlichen Anwendung ihre freie Tätigkeit und die Lust daran behauptet.“³³ Reinhold, der diese Argumentation gegen Waller durchführt, gelangt damit zu einer Definition der Malerei als „Kunst des Scheines“, was Waller natürlich sofort als Täuschung und Gaukelei herabsetzen will, wogegen Reinhold den Schein als idealisierten Schein auffaßt, der „eine selbständige Existenz“ hat: „er macht uns das Medium alles Sichtbaren selbst zum Gegenstande.“³⁴

Waller folgert mit Recht, daß von Louise und Reinhold, also den progressiven Geistern im Gespräch, „die Landschaftsmalerei zur höchsten Gattung“ erklärt werde, eben weil in ihr „das bloße Phänomen eine so wichtige Rolle spielt“.³⁵ Um nun ihrerseits auch der Theorie Wallers gegenüber einiges Verständnis aufzubringen, beschreibt Louise eine Landschaftsmalerei von Hackert, die eine neapolitanische Landschaft zeigt, heute aber nicht mehr in der Dresdener Galerie befindlich ist.³⁶ Trotz seiner physischen Größe macht dies Gemälde „keinen Eindruck von Größe und erhabenem Reiz“, weil es „das Große in einer netten Verkleinerung“ wiedergibt: „Es wirkt weniger als die Natur vermag und doch nicht genug als Kunst.“³⁷ Es bleibt zu bemerken, daß die Argumentation für die Landschaftsmalerei in Schlegels Berliner Vorlesungen *Über schöne Literatur und Kunst* in ihren theoretischen Aspekten auf entsprechende Weise, aber gründlicher und umfassender, ausgeführt ist, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann.³⁸ Diese Beobachtung zeigt aber, daß die Identifizierung der Personen in diesem Gespräch mit Vertretern der frühromantischen Schule nur *cum grano salis* zu verstehen ist.

3. Carus selbst sah seine *Briefe über Landschaftsmalerei* freilich in erster Linie auf Schellings Schrift *Von der Weltseele* von 1798

³³ *Die Gemälde*, 63.

³⁴ *Die Gemälde*, 69.

³⁵ *Die Gemälde*, 65.

³⁶ Sulger-Gebing, 68–69.

³⁷ *Die Gemälde*, 68–69.

³⁸ A. W. Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Hrsg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, 6 Bände (Paderborn: Schöningh 1989–), Bd. 1.

bezogen, wohl weil hier der „Kardinalpunkt“, d. h. der Nexus von Mensch und Natur schärfer bestimmt ist als in irgendeinem anderen Traktat der Zeit. Diese Schrift mit dem Untertitel *Eine Hypothese der höhern Physik* hat immer nur wenig Beachtung gefunden, weil sie von anderen Schriften Schellings zur Philosophie der Natur, insbesondere aber von dem *System des transzendentalen Idealismus* (1800) überschattet wurde, in dem die Prinzipien der Identitätsphilosophie oder des Idealrealismus und die These, daß die Natur der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur seien, viel klarer in Erscheinung treten. Tatsächlich läuft die umfangreiche Schrift *Von der Weltseele* auch in später liegengelassenen Spekulationen über die Herleitung der allgemeinen Lebenskraft aus Oxydations- und Desoxydationsprozessen aus. Es ist aber gerade diese Suche nach einem für die anorganische wie die organische, die belebte wie die unbelebte Natur gleicherweise innewohnenden Lebensprinzip, das dieser Schrift ihre Bedeutung verleiht und das Interesse von Carus auf sie gerichtet hat. Schelling sagt von diesem Prinzip, das er im Titel machtvoll als „Weltseele“ bezeichnet, daß es, „weil es überall gegenwärtig ist, nirgends ist, und weil es alles ist, nichts Bestimmtes und Besonderes sein kann, für welches die Sprache eben deswegen keine eigentliche Bezeichnung hat“ und deshalb aber in „dichterischen Vorstellungen“ uns überliefert ist.³⁹

In der philosophischen Ausführung seines Werkes, vor allem in dem Abschnitt *Über das Verhältnis des Realen und Idealen in der Natur*, hat Schelling die Weltseele als „das absolute Band, die copula“ dargestellt, welche Natur und Geist, Welt und Mensch, Objekt und Subjekt miteinander verknüpft. Es handelt sich dabei nicht um ein für sich bestehendes Band, das zu den Dingen als „gedoppelte und verschiedene Realität“ hinzukäme, sondern um eine innere Verbindung aller Dinge, so daß „dasselbe, was in dem einen ist, auch in dem andern“ ist und somit eine „absolute Identität des Unendlichen und des Endlichen“ besteht. Diese Einheit bestimmt vor allem auch den Zusammenhang zwischen der anorganischen und organischen Welt und hebt den „Gegensatz zwischen Mechanismus und Organismus“ auf, der nach der Ansicht Schellings, aber auch der von Carus, „die Fortschritte der Natur-

³⁹ *Von der Weltseele*, in: Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke. Hrsg. von Karl Friedrich August Schelling (Stuttgart: Cotta 1856–1861). Erste Abteilung, Bd. 2, 349.

wissenschaft lange genug aufgehalten hat.“⁴⁰ Nach dieser Ansicht „bilden die einzelnen Dinge der Natur nicht eine ununterbrochene oder ins Endlose auslaufende Reihe, sondern eine stetige, in sich selbst zurückkehrende Lebenskette, in welcher jedes Glied zum Ganzen notwendig ist.“ Die Natur erscheint nicht mehr bloß als das „Produkt einer unbegreiflichen Schöpfung,“ sondern als „diese Schöpfung selbst“: „nicht nur die Erscheinung oder Offenbarung des Ewigen, vielmehr zugleich eben dieses Ewige selbst.“ Immanenz und Transzendenz werden bei dieser Konzeption der Weltseele zu leeren Worten, da sich der Gegensatz zwischen ihnen aufhebt und hier „alles zusammenfließt zu einer gotterfüllten Welt.“ Schelling sagt über den von der Idee der Weltseele inspirierten philosophischen Betrachter der Natur:

Die Bildungen der sogenannten unbelebten Natur werden ihn zwar, der Ferne wegen, in der sie uns die Substanz zeigen, die Kraft derselben nur als ein tief verschlossenes Fenster ahnden lassen, aber auch hier, in Metallen, Steinen, ist in der ungemessenen Macht, von der alles Dasein ein Ausdruck ist, der gewaltige Trieb zur Bestimmtheit, ja zur Individualität des Daseins unverkennbar. Wie aus einer unabsehbaren Tiefe emporgehoben erscheint ihm die Substanz schon in Pflanzen und Gewächsen (in jeder Blume, die ihre Blätter auseinander breitet, scheint sich ein Prinzip nicht bloß eines Dinges, sondern vieler Dinge zu fassen), bis im tierischen Organismus hypostasiert das erst grundlose Wesen dem Betrachter immer näher und näher tritt, und ihn aus offenen, bedeutungsvollen Augen anblickt.⁴¹

Ein anderer Grund, warum Carus sich auf Schellings *Von der Weltseele* bezieht, wird in der Verbindung dieses Textes mit Goethe bestanden haben. Die Bezeichnung ‚Weltseele‘ kann ja als die Lösung des Rätsels, als das glücklich „lösende Wort“ angesehen werden, das Goethe in *Die Metamorphose der Pflanze* seiner „lieblichen Freundin“ überliefern möchte:

Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern;
und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz
Auf ein heiliges Rätsel. O könnt ich dir, liebliche Freundin,
Überliefern sogleich glücklich das lösende Wort!⁴²

⁴⁰ Schelling, *Von der Weltseele*, 361.

⁴¹ Schelling, *Von der Weltseele*, 378.

⁴² Johann Wolfgang von Goethe, *Die Metamorphose der Pflanze*, in: *Gedenkausgabe* 1, 203–206.

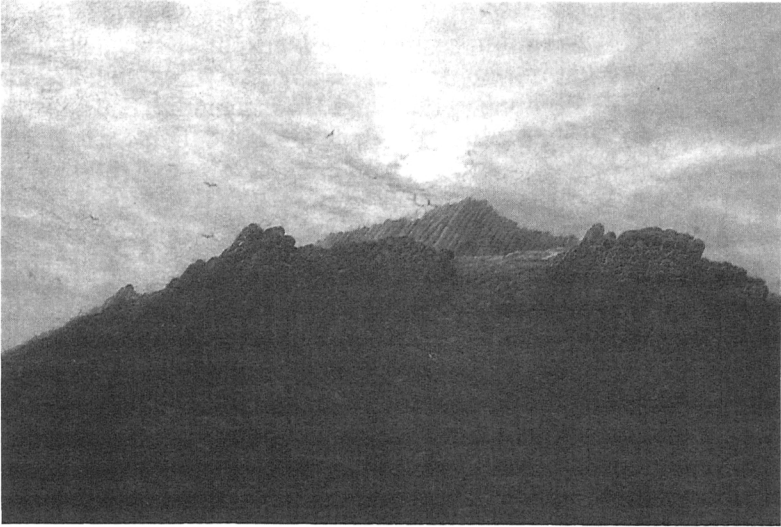


Abb. 2: Carus: Geognostische Landschaft (Katzenköpfe bei Zittau). 1820.

Schellings Theorie der Malerei enthält wichtige Ausführungen über Landschaftsmalerei, aber Carus konnte mit diesen Texten nicht bekannt werden, da sie in Schellings Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* enthalten sind, die zur Zeit seiner *Briefe über Landschaftsmalerei* noch nicht vorlagen.⁴³ In den Jenaer Vorlesungen aus dem Wintersemester 1802–03 sieht Schelling in der Ausbildung der Linienperspektive den entscheidenden Unterschied der antiken und modernen Malerei und sagt: „die Modernen bildeten die Linienperspektive bis zur höchsten Täuschung aus und gaben dadurch dem Zufälligen und Unwesentlichen darin eine unabhängige Existenz.“ Schein ist das Wesen der Malerei, ja in der Malerei „die Wahrheit selbst“. ⁴⁴ Die Landschaftsmalerei hat von hier aus betrachtet eine besondere Funktion, da sie sich ja mit ihrem Gegenstand an etwas Bestimmtes anschließt und „notwen-

⁴³ Die Würzburger Vorlesungen von 1803–04 zur Philosophie der Kunst erschienen 1859 in Schellings sämtlichen Werken. Erste Abteilung. Bd. 5; die Jenaer Erstfassung von 1802/03 ist in einer Nachschrift Henry Crabb Robinsons erhalten und ediert: Ernst Behler, „Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson“, *Philosophisches Jahrbuch* 83 (1976), 133–83.

⁴⁴ *Schellings Ästhetik*, 172.

dig auf empirische Wahrheit“ geht. Natürlich ist in der Landschaftsmalerei „überall nur subjektive Darstellung möglich, denn die Landschaft hat nur im Auge des Betrachters Realität“. ⁴⁵ Trotz ihrer objektiven Bindung ist damit im Unterschied zu den anderen Arten der Malerei nur subjektive Darstellung möglich. Das „Höchste“, was sie vermag, besteht darin, die dargestellte Realität (Natur, Landschaft) „selbst wieder als eine Hülle zu gebrauchen, durch die sie eine höhere Art der Wahrheit durchscheinen läßt“. So wird nur die „Hülle“ dargestellt: „der wahre Gegenstand, die Idee, bleibt gestaltlos, und es ist von dem Betrachter abhängig gemacht, sie aus dem duftigen und formlosen Wesen herauszufinden.“ ⁴⁶

Selbst wenn diese Texte Carus nicht zugänglich waren, entsprechen sie dennoch seinen Ansichten der Landschaftsmalerei, die durch andere Texte Schellings, vor allem *Von der Weltseele*, bestimmt waren. Wenn man die Unterscheidungslinien sehr scharf zieht, wird man sogar sagen müssen, daß Carus der metaphysischen Denkweise Schellings und dessen auf einen übergreifenden Bedeutungszusammenhang und einen absoluten Grund des Seins ausgerichtetem Philosophieren näher stand als dem dezentrierten Denken der Frühromantiker. In diesem Zusammenhang ist auch die enge Beziehung zwischen Carus und Goethe hervorzuheben. Carus hatte Goethe das Manuskript seiner *Briefe über Landschaftsmalerei* lange vor der Drucklegung zugänglich gemacht und im Vorwort zu dem gedruckten Text darauf hingewiesen, daß Goethe sich darüber in den *Tages- und Jahreshften* auf „wohlwollende Weise“ geäußert hatte. Die betreffende Eintragung stammt aus dem Jahr 1820 und lautet: „Dr. Carus gab einen sehr wohlgedachten und wohlgefühlten Aufsatz über Landschaftsmalerei in dem schönen Sinne seiner eigenen Produktionen.“ Wichtiger ist ein Brief Goethes an Carus vom 20. April 1822, den dieser im Anschluß an sein Vorwort zu den *Briefen über die Landschaftsmalerei* veröffentlichte und in dem es heißt: „Die so wohl gedachten als schön geschriebenen Briefe über Landschaftsmalerei sollten Sie dem Publikum nicht vorenthalten, sie werden gewiß ihre Wirkung nicht verfehlen und für die mannigfaltigen Anklänge der Natur das Auge der Künstler und Liebhaber glücklich aufschließen.“ ⁴⁷

⁴⁵ *Philosophie der Kunst*, 544.

⁴⁶ *Philosophie der Kunst*, 544.

⁴⁷ Carl Gustav Carus, „Zehn Briefe über Landschaftsmalerei mit zwölf Beilagen und einem Brief von Goethe als Einleitung 1815–1835.“ *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei* (Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig und Weimar, 1982), 9.

Hier verdient erwähnt zu werden, daß Goethe in Carus den eigentlichen Fortführer seiner eigenen naturwissenschaftlichen Ideen erblickt hat und mit besonderer Anerkennung vermerkte, daß sich bei diesem das wissenschaftliche mit dem künstlerischen Talent verband. So hat Goethe auch in den *Heften über Kunst und Altertum* die von Carus stammende Landschaftsmalerei auf höchst anerkennende Weise besprochen, wobei es sich um die Gemälde *Fausts Spaziergang am Ostervorabend*, *Mondschein am Meer*, *Hof eines Dorfhauses* und *Waldpartie* handelt.⁴⁸ Über die von Carus aufgestellte „Filiation sämtlicher Wirbelverwandlungen“ sagte Goethe: „Hier empfang ich nun erst den Lohn für meine früheren allgemeinen Bemühungen, indem ich die von mir neu gelernte Ausführung bis ins einzelne vor Augen sah.“⁴⁹ Die von Carus entwickelte Gesamtsicht der Natur veranlaßte ihn zu der bewegten Bemerkung in der Einführung zu den Schriften zur Farbenlehre:

Es ist nicht zuviel gesagt, aber in solchem Zustande befinde ich mich, wenn ich Herrn Carus Werk vornehme, das die Andeutungen alles Werdens von dem einfachsten bis zu dem mannigfachsten Leben durchführt und das große Geheimnis mit Wort und Bild vor Augen legt: daß nichts entspringt, als was schon angekündigt ist, und daß die Ankündigung erst durch das Angekündigte klar wird, wie die Weissagung durch die Erfüllung.⁵⁰

4. Der Unterschied der *Briefe über Landschaftsmalerei* von der frühromantischen Theorie der Malerei kommt auch darin zum Ausdruck, daß mit ihnen eine Wendung ins Fachmännische und konkrete Detail dieser Kunst erfolgt. Dies findet nicht nur darin seine Erklärung, daß Carus selbst ein anerkannter Landschaftsmaler war, sondern ebenfalls in dem wissenschaftlichen, naturwissenschaftlichen Charakter seiner Interessenrichtung. Wenn man die *Briefe* liest, sollte man im Auge behalten, daß ihr Autor ein Doktor der Medizin war, Leiter einer medizinischen Praxis, Vertreter des öffentlichen Gesundheitswesens in Dresden, Gynäkologe und Geburtshelfer sowie Autor des damaligen Standardwerks *Lehrbuch der Gynäkologie* (1820) und zahlreicher anderer Schriften auf den Gebieten der vergleichenden Anatomie und Physiologie, der „Psyche“ und des Symbolismus der menschlichen Form (Physiognomie).

⁴⁸ C. G. Carus, 9.

⁴⁹ Goethe, Bd. 11. *Italienische Reise*. Annalen. Tag- und Jahreshefte, 954.

⁵⁰ Goethe, Bd. 16. *Naturwissenschaftliche Schriften*. Schriften zur Farbenlehre: Einführung, 976.

mik). Als Gegenstück zu den *Briefen* veröffentlichte Carus *Zwölf Briefe über das Erdenleben*, in denen der natürliche Aspekt der Landschaft stärker zum Ausdruck kommt als in den auf die Kunst ausgerichteten *Briefen*. Wie Goethe glaubte er daran, daß der Künstler die Natur in ihren Werken durch aufmerksames Studium verstehen solle, und betonte immer wieder die Ausbildung des Auges für diese Art der Wahrnehmung. Luke Howards Analyse und Klassifizierung der Wolkenbildungen in dessen Buch *The Climate of London*, das einen Höhepunkt der damaligen Meteorologie bildete, faszinierte Goethe und Carus gleichermaßen. Carus widmete den zehnten Brief seines *Erdenlebens* dem „Wolkenleben“ und schloß diesen mit Goethes Gedicht *Howards Ehrengedächtnis* ab.

Mit der Ausarbeitung seiner Briefe begann Carus bereits 1815, also zu einem frühen Zeitpunkt, gab sie aber erst 1830 auf den Zuspruch Goethes hin heraus. Dieser lange Entstehungsprozeß findet in den Briefen selbst Ausdruck, die nach den Aussagen des Verfassers mehrmals „jahrelang“ (BL, 60) unterbrochen wurden, wobei die Niederschrift der ersten neun Briefe insgesamt „neun volle Jahre“ in Anspruch nahm (BL, 89), der zehnte und abschließende Brief aber wiederum erst „nach längerer Zeit ausgeführt“ wurde (BL, 113). Dieser letzte Brief führt mit seinen verschiedenen Beilagen bis in das Jahr 1835 hinein (BL, 133), so daß für die Entstehungszeit der *Briefe* insgesamt 20 Jahre anzusetzen sind.⁵¹ Im Text selbst wird der lange Zeitraum von dem Verfasser damit erklärt, daß er „ein Schweres unternommen“ habe (BL, 60). Zwischen den zehn Briefen findet ein stimmungsvoller Rhythmus im Wechsel der Jahreszeiten statt, der für die von Carus vertretenen Theorien der Landschaft und der Landschaftsmalerei charakteristisch ist und sich in den einzelnen Briefen jeweils mit Einsätzen wie: „Der Schnee rieselt naßkalt am Fenster nieder“ (BL, 12) – „Bei diesen herrlichen Wintertagen“ (BL, 17) – „herbstliche Ne-

⁵¹ Die Briefe erschienen in der ersten Auflage 1830, sind aber erst in der zweiten Auflage von 1835 vollständig: *Carl Gustav Carus, Briefe über Landschaftsmalerei geschrieben in den Jahren 1815–1835. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*. Zweite durch einen Brief und einige Beilagen vermehrte Ausgabe. Leipzig, 1835. Verlag von Gerhard Fleischer. Die *Briefe* werden nach folgender Ausgabe zitiert, der diese zweite Auflage zugrunde liegt: Carl Gustav Carus, *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei*. Hrsg. von Gertrud Heider. Leipzig-Weimar: Kiepenheuer, 1982. Stellennachweise in Klammern im Text mit der Abkürzung „BL“.

belschleier über den Fluren“ (BL, 12) – „Noch weiter ist nun der Herbst vorgerückt“ (BL, 41), usw. bekundet. Der Sommer kommt bei diesen Hinweisen fast nie in Betracht, ebenso wie der Mittag auf der Skala der Tageszeiten für Carus fehlt. Sein Interesse war mehr auf Zwischenzeiten und Übergänge in der Folge der Zeiten ausgerichtet, in denen interessante Kombinationen zwischen ihnen zustande kommen.

Was die Autorschaft der einzelnen Briefe anbetrifft, so sind sie ausschließlich von einem Albertus genannten Korrespondenzpartner verfaßt, der an dessen Freund Ernst schreibt. Ernst nimmt aber an der Korrespondenz indirekt auch teil, indem Albertus gelegentlich auf dessen kritische Fragen eingeht und diese kurz ausführt (BL, 23, 65). Dabei stellt sich heraus, daß Albertus eher bereit ist, fertige und ausgerundete Theorien zu entwickeln, wogegen Ernst mehr ein skeptischer Korrespondenzpartner ist. Wir wissen, daß Carus auf diese Weise seines vierjährigen Sohns Ernst Albert gedachte, der zur Zeit des Entstehens der Briefe gestorben war und dessen Tod entscheidend zur Entwicklung bestimmter Grundgedanken beigetragen hatte. In dieser Form gewinnen die Texte einen stark tagebuchartigen Charakter, einen Stil der Selbstreflexion, bei dem die Dialogform eine Maske für die Selbstanalyse ist. Die Aussagen bleiben durch diese Schreibweise auf eine geschickte Weise von Carus selbst distanziert. Dennoch hat er sich selbst auch in diesen Briefen direkt ausgesprochen. Albertus sucht seinem Freund Ernst die von ihm entwickelten Ansichten dadurch klarer zu machen, daß er den Briefen „Beilagen“ mit kleinen Essays über bestimmte Themen beifügt. So hat der dritte Brief drei Beilagen,⁵² der siebte eine⁵³, der neunte drei⁵⁴ und der zehnte fünf.⁵⁵ Im neunten Brief stammen diese Beilagen aber nicht von Albertus, sondern aus dem „Portefeuille unseres Freundes C.“ (BL, 93). Diese Einbe-

⁵² „Von dem Entsprechen zwischen Gemütsstimmungen und Naturzuständen“ (BL, 29–32); „Von der Wirkung einzelner landschaftlicher Gegenstände auf das Gemüt“ (32–34); „Von der Darstellung der Schönheit in landschaftlicher Natur“ (34–40).

⁵³ „Aus Nees von Esenbecks System der Pilze und Schwämme“ (BL, 70–74).

⁵⁴ „Andeutungen einer Physiognomik der Gebirge“ (BL, 95–103); „Fragmente eines malerischen Tagebuchs“ (BL, 104–110); „Ein Bild vom Aufbruch des Elbeises bei Dresden“ (BL, 111–112).

⁵⁵ „Mondscheinbilder“ (BL, 115–117); „Spätabende“ (BL, 117–119); „Über ein Landschaftsgemälde (Erdlebenbild) von Crola“ (BL, 119–124); „Wasserfall von Everdingen“ (BL, 124–133); „Vorlesung über die rechte Art Gemälde zu betrachten“ (BL, 133–142).

ziehung von Carus wird im zehnten Brief zwar wieder fallengelassen, indem die Beilagen wieder von Albertus stammen. Aber die Maske wird nur unzureichend aufrecht erhalten, insofern die letzte Beilage, *Vorlesung über die rechte Art, Gemälde zu betrachten*, die Anmerkung trägt: „Gehalten im Sächsischen Kunstverein zu Dresden den 10. März 1835“ (BL, 133). Mit diesen Techniken sucht Carus offenbar das Provisorische und Experimentierende seiner Untersuchungen zu unterstreichen, die sonst zu leicht einen endgültigen, fertigen Charakter annehmen würden.

Noch ein anderes stilistisches Mittel scheint diese Funktion einer Relativierung der Aussagen zu haben, nämlich der Hinweis auf die Funktion des Lesers beim Zustandekommen eines Buches oder einer Argumentation. Ernst hatte den Freund sehr mit Einschränkungen und Aufforderung zur Klarheit bedrängt, als dieser die Bezeichnung „orphisch“ für die Landschaft auf eine seiner Ansicht nach zu kühne Weise verwandt hatte. Anstatt ihm ausführlich Rede und Antwort zu geben, verweist Albertus seinen Freund aber auf ein Gedicht von Goethe, in dem der Künstler den ihn um Aufklärung bedrängenden Sachverständigen kurzerhand zuruft: „Da sehen Sie zu!“ An Ernst gewandt sagt Albertus:

Du wirst selbst ergänzen, wo Mängel bleiben, Du wirst entgegenkommen, wo ich nicht ausreiche, und wirst im Geist ausführen, wo ich unvollendet lassen muß. Rechnet doch ja jedes Buch von Seiten des Lesers auf ein Entgegenkommen (BL, 65).

Den besonderen Bezug, den Carus mit der Landschaftsmalerei hatte, kann Caspar David Friedrich verdeutlichen. Obgleich er eine „wahre Versumpfung“ der Kunst in Deutschland zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wahrzunehmen glaubte, nahm Carus dennoch an, daß die Dresdener Kunstakademie „eine gewisse tonangebende Stimmung“ hervorgebracht hatte, und betrachtete Caspar David Friedrich als ein neues künstlerisches Genie. Carus war sich der melancholischen Stimmung Friedrichs bewußt, seines „düsteren Naturells und einer aus beiden hervorgehenden tiefen Unzufriedenheit mit seinen eigenen Leistungen“. Er bewunderte dennoch Friedrichs „eigenen, tief poetischen, doch oft auch etwas finsternen und schroffen Stil der Landschaft“, der ihm als typisch deutsch erschien. Besonders bedeutend waren zwei Aspekte der Gemälde Friedrichs für ihn, der affektive Drang zu experimentieren, aus dem das Gemälde hervorgeht („Ein Bild soll nicht erfunden, sondern empfunden sein“), und der geschlossene Raum, der für die Darstellung der Landschaft erforderlich ist.

Während das Bild eine fixierte Beobachtung ist, ist das „gewöhnliche Sehen“ wandelbar und kennt diese Konzentration von Masse und Licht nicht. Während somit das Malen der Landschaft mit einer potenziell unendlichen Projektion des subjektiven inneren Selbst anfängt, erfordert die künstlerische Ausführung eine objektive Begrenzung, den „geschlossenen Raum“:

Das Bild, könnte man sagen, ist ein fixierter Blick, das gewöhnliche Sehen, als ein bewegliches und stets bewegtes Umschauen in der natürlichen Welt, kennt keine Konzentration der Massen und des Lichts, der möglichst festgeheftete Blick dagegen (einen absolut festgehaltenen gibt es nicht, wegen der steten, inneren Erzitterung des Auges) zeigt uns allemal in der Mitte des Sehfelds, da, wo die beiden Augenachsen sich vereinigen, die größte Deutlichkeit, d. h. also auch die vollkommenste Lichtwirkung: das Bild folglich, welches als solches die Anschauung bieten soll eines nachgeahmten, aber durch Geistesabstraktion wirklich fixierten Sehfelds oder Blickes, verlangt eben darum durchaus teils den ‚geschlossenen Raum‘, teils auch objektiv die Konzentration der Lichtwirkung und unwillkürlich und halb unbewußt fühlt es daher sogleich der Beschauer als einen Mangel, wenn diesen Bedingungen nicht vollständig entsprochen ist.⁵⁶

Die Landschaftsmalerei erfordert also für Carus zwei Bewegungen, von denen eine auf Genauigkeit und Konkretheit hinzielt, die andere auf Abstraktion und einen Sinn für das Ganze ausgerichtet ist, die aber beide zusammen einen geschlossenen Raum verlangen, dessen Mitte in dem Punkt besteht, in dem die Linien der Augen zusammenkommen. Das „Bild“ besteht nicht in dem Gemälde selbst, sondern irgendwo zwischen der Leinwand und dem Betrachter. Dieses selbstbewußte künstlerische Schaffen erinnert an die frühromantische Sehweise der Kunst als ein ironisches Bewußtsein und eine Vermittlung von vollständigem Ausdruck und der erforderlichen Beschränkung, der „Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung“.⁵⁷ Carus sieht in der Landschaftsmalerei ferner eine Erhebung des Prosaischen zum Poetischen, die zum Beispiel bei Friedrich zum Ausdruck kommt, „welcher mit einem durchaus tiefsinnigen und energischen Geiste und auf absolut originale Weise in den Wust des Alltäglichen, Prosaischen, Abgestandenen hineingriff und, indem er ihn mit einer herben Melancholie niederschlug, aus dessen Mitte eine eigentümlich neue, leuchtende poetische Richtung hervorhob“.⁵⁸

⁵⁶ C. G. Carus, *Denkwürdigkeiten*, 138–139.

⁵⁷ *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Bd. 1, 160.

⁵⁸ C. G. Carus, *Denkwürdigkeiten*, 142.

5. In diesen Briefen, die 1835, nach fünf Jahren, in einer zweiten Auflage erschienen, aber dann in eine lange Vergessenheit gerieten, entwickelt Carus eine umfassende Theorie der Landschaftsmalerei. Von ihr läßt sich sagen, daß sie die bis dahin gründlichste Untersuchung diese Themas ist und in ihr die romantische Kunstanschauung auf detaillierte Weise in Erscheinung tritt. Ohne auf die immer wieder neuen perspektivischen Ansätze der zehn Briefe und ihrer zwölf Beilagen im einzelnen einzugehen, läßt sich die von Carus vorgenommene Untersuchung in eine ästhetisch-philosophische und eine historische Behandlung des Themas gliedern. Eine wichtige Voraussetzung, die seinen gesamten Arbeiten zugrunde liegt, ist die identitätsphilosophische Entsprechung von Mensch und Natur, die er aber nicht so sehr in der Terminologie und systematischen Geschlossenheit von Schelling vertritt, sondern eher mit einem poetischen, an Goethe erinnernden Denken in Entsprechungen und Analogien ausführt.⁵⁹ Dabei verwendet er zwar eine selbstgeschaffene Terminologie, aber man gewinnt bald den Eindruck, daß diese ohne besonderen Anspruch auf Gültigkeit vorgetragen wird. Dies zeigt sich schon darin, daß seine Begriffe im Verlauf der Briefe, also über einen langen Zeitraum hin, gar nicht konsequent beibehalten und ständig durch andere ersetzt werden. Worauf es Carus anzukommen scheint, besteht in der Vermittlung von Anschauungen und Einsichten, nicht so sehr von begrifflich umgrenzbaren Erkenntnissen.

So ist die Kunst für ihn eine Erfahrung des ganzen Menschen, bei der „alle Seelenkräfte“ ins Spiel treten, insbesondere die Imagination und Reflexion (BL, 13), und darüber hinaus die einzige Tätigkeit, in welcher der Mensch „lebendig zu erschaffen“ vermag, die deshalb die „Verwandtschaft des Menschen zum Weltgeiste“ aufweist. Die Kunst ist wegen ihres völlig auf den Menschen bezogenen Charakters mit der Natur verflochten, was für Carus in vielfältigen Entsprechungen zum Ausdruck kommt. So beziehen sich die drei Grundformen der Kunst – Poesie, Musik und Architektur⁶⁰ – auf die drei „Naturreiche“, die drei „Grundformen“ des menschlichen Denkens, die dreigeteilte innere Organisation des Menschen, die drei „Grundfarben“ und die drei „Grundtöne“ (BL, 17). An einer anderen Stelle wird das Reich der Kunst nach Rede,

⁵⁹ Carus notiert jedoch, daß die „schrakenlose Freiheit des Geistes“, die er bei Fichte fand, sein eigentliches Ideal verkörperte. *Denkwürdigkeiten*, 632–633.

⁶⁰ Unter Architektur versteht Carus in diesem Zusammenhang wohl alle bildenden Künste, einschließlich der Malerei.

Ton und Masse aufgeteilt (BL, 17) und die Architektur der Masse, der Ton oder die Musik der Pflanzenwelt und das Gedicht der Tierwelt, aber vorzüglich der Menschenwelt zugewiesen (BL, 18). Die Malerei umfaßt „alle drei Naturreiche“, wobei die Landschaftsmalerei das Unorganische und die Pflanzenwelt, die Historienmalerei die Tierwelt und vor allem die Menschengestalt zum Gegenstand hat. Jedoch ist Carus kein Denker, dem es um strenge begriffliche Klassifizierungen geht, sondern ein Theoretiker, der besonders an Übergängen und Zwischenfällen interessiert ist, weil hier nämlich vielfältige Kombinationen entstehen. Was bei seinen Analysen von allen Formen der Kunst aber im Vordergrund steht, ist das „Erschaffen des Werkes durch den Geist des Menschen“, die schöpferische Sichtbarmachung der „Urkraft und Seele der Welt“. Diese Einsicht übersteigt die gewöhnliche Fassungskraft des Menschen und ist ihm nur in der Kunst möglich. Insofern erscheint die Kunst als „Vermittlerin der Religion“ (BL, 19).

Was nun die Landschaftsmalerei im besonderen angeht, so wirkt diese, wie jede Kunst, auf zweifache Weise, nämlich „durch die Natur des nachgebildeten Gegenstandes“ und als „Schöpfung des Menschengeistes“ (BL, 20). Die „Wirkung landschaftlicher Gegenstände in freier Natur“ muß also sehr genau von deren Darstellung in der Malerie unterschieden werden, wenn man den „Grund jenes wohlthuenden Gefühls innerer Ruhe und Klarheit vor echten landschaftlichen Kunstwerken“ erklären will (BL, 220). Worin besteht aber dies „Einwirken landschaftlicher Schönheit im *Bilde*“? Um ein getreues Abbild der Natur kann es sich dabei nicht handeln, wie bereits das Spiegelbild zeigt, das „ewig nur als ein Stück“ erscheint, „herausgerissen aus seinen organischen Verbindungen“ (BL, 26). Das echte Kunstwerk wirkt „als ein Ganzes, als eine kleine Welt“, und durch es wird fühlbar, „wie dasselbe der schaffenden Kraft eines Menschengeistes sein Dasein verdanke“. Genauer gesprochen muß das Kunstwerk durch die Darstellung seines Gegenstandes „einen gewissen Zustand ansprechen“, was bei der Landschaftsmalerei so geschieht, daß in der Natur eine „jener innern Stimmung gleichnamige Seite aufgegriffen und dargestellt wird“ (BL, 27). Landschaftsmalerei ist mit einem Wort „Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütlebens“ durch die „Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens“ (ib.)

In der Analyse dieser Entsprechungen zwischen „Gemütsstimnungen und Naturzuständen“ besteht der eigentliche Kern der

Briefe von Carus und ihr weit über das Thema der Landschaftsmalerei hinausgehendes psychologisches Interesse. „Lebenszustände“ entsprechen „Stadien des Naturlebens“, wie bereits in den „Jahres- und Tageszeiten“ und deren Einfluß auf unser Gemütsleben zum Ausdruck kommt. Wie schon bemerkt, ist Carus aber nicht so sehr an voll ausgeprägten Zeitabschnitten, sondern mehr an Übergangsformen interessiert, die eine unendliche Vielfalt von Kombinationen eröffnen.

Ein Trübewerden des Morgens, ein Reif auf Blütenbäumen, ein Vertrocknen der Pflanzen in der Sonnenhitze, ein Gewitter am Mittage, das Aufgehen des Mondes in der Nacht, das Erstehen neuer Knospen aus dem erstorbenen Stamme (BL, 30).⁶¹

Diese Ereignisse im Naturleben finden in entsprechenden „Lebenszuständen“ oder „Grundtönen des Gemütslebens“ ihre Parallelen, wie Aufstreben, Ermutigung, Entwicklung, Klarheit, Ruhe, Hinwelken, Schwermut, Fühllosigkeit usw. Die Entsprechung zwischen den beiden Bereichen besteht darin, daß z. B. eine Beziehung zwischen Ermutigung und „heitrer Frühlingswelt“ oder Lähmung und den „Leichentüchern der Winternacht“ besteht. Was die wissenschaftliche Beziehungssetzung zwischen diesen beiden Bereichen freilich so schwierig macht, sind die unendlichen Kombinationsmöglichkeiten der Subjekt-Objekt-Beziehung, von denen keine eine Konstante zeigt, sondern jede in unendlicher Variabilität begriffen ist.

Dies läßt sich auf der Seite des Subjekts durch die Unterscheidung von „Vorstellung“ und „Empfindung“ illustrieren, die Carus als eine seiner vielen Begriffsprägungen einführt. Unter Vorstellung versteht er dabei offensichtlich die vom Individuum ausgehende aktive, formende, gestaltende Kraft, wogegen die Empfindung eher passiv ist und das Ich als „Teil eines größeren, ja unendlichen Ganzen“ erscheinen läßt (BL, 29). Diese beiden Richtungen des Gemüts sieht Carus offenbar als Grundformen der Seele an, wobei aber sofort hinzugefügt werden muß, daß sie nie isoliert auftreten, sondern immer in Wechselwirkung stehen und so den inneren Zuständen wie auch den von der Natur kommenden Ein-

⁶¹ Viele dieser Szenen und andere entsprechende hat Carus in den ersten beiden Beilagen zum zehnten Brief („Mondscheinbilder“ und „Spätabende“) sowie in der zweiten Beilage zum neunten Brief („Fragmente eines malerischen Tagebuchs“) näher ausgeführt. Die ausgestaltete Darstellung einer solchen Naturszene ist die Beilage „Ein Bild vom Aufbruch des Elbeises bei Dresden“ (BL, 111–113).

drücken unendliche Variabilität verleihen. In einer mehr auf das Objekt bezogenen Beobachtung zeigt sich der Zusammenhang zwischen Natur und Gemüt, wenn man dieselbe Landschaft in „anmutiges Grün“ oder in „totes Gelb, Braun oder Grau“ gekleidet sieht, was sich auch experimentell veranschaulichen läßt, indem man dieselbe Landschaft durch verschieden gefärbte Gläser betrachtet (BL, 32). Entsprechende Beobachtungen ergeben sich in bezug auf die „Witterung“, den Wechsel des Wetters auf die Stimmung des Gemüts. Allgemein läßt sich sagen, daß landschaftliche Gegenstände „nach dem Sinne des Lebens“ wirken, der in ihnen zum Ausdruck kommt, was unmittelbar darauf hinweist, daß es sich hier um ein Zweifaches, eine Zwischenbeziehung, eine Wechselwirkung handelt. In diesem Sinne wirkt „das Unorganische als erkältend, das sich Bildende als erregend, das Vollendete als beruhigend“ (BL, 32). Der Himmel ist „das eigentliche Bild der Unendlichkeit“, Wolken modifizieren dieses Bild. Wasser, Erde, Vegetation haben entsprechende Wirkungen (BL, 33). Belebte Geschöpfe sind der Landschaft zwar fremd, aber sie können zur Akzentuierung bestimmter Aspekte beitragen, indem z. B. eine „Reihe von Zugvögeln“ die Jahreszeit veranschaulicht. Nur ist darauf zu achten, daß das Geschöpf von der Landschaft und nicht diese von ihm bestimmt wird, „solange die Landschaft Landschaft bleiben will und soll“ (BL, 34).

Die eigentliche Ästhetik der Landschaftsmalerei ergibt sich für Carus aus der Frage, wieso das Aussprechen „des Gemütslebens im Naturleben“ schön sei. Die Antwort beruht für ihn natürlich auf der allgemeinen Grundlage seiner Kunstanschauung, nach der Kunst die „Durchdringung von Vernunft und Natur“ ist, nur in Beziehung auf das menschliche Gemüt besteht, nur dem „Blicke“ zugehört, „welcher dem Menschen vergönnt ist“ (BL, 36). Bei der Landschaftsmalerei besteht das Schöne „im Aussprechen des Gemütslebens durch Darstellung eines Moments aus dem gesamten Naturleben der Erde“ (BL, 38). Hier ist freilich hinzuzufügen, daß der Sinn für die Schönheit der Natur dem Menschen nicht ursprünglich gegeben war, daß die Schönheit der Natur in einer Sprache geschrieben ist, „welche der Mensch erst erlernen mußte“ und daß „erst durch die Kunst der Sinn für die Natur wahrhaft aufgeschlossen wurde“ (ib.). Dieser für Carus wichtige Gedanke soll im Zusammenhang der Geschichte der Landschaftsmalerei noch näher ausgeführt werden.

Was die speziellen ästhetischen Regeln für die Landschaftsmalerei anbetrifft, so sucht Carus diese mit den Begriffen *Stil*, *Charak-*

ter und Vortrag anzugeben, wobei Stil die wechselseitige Durchdringung von Stoff und Idee im Kunstwerk, Charakter die Individualität des Künstlers und Vortrag die Art der Ausführung bezeichnen. Diesen Unterscheidungen scheint die Konstruktion des wahrhaft Klassischen zugrunde zu liegen, insofern sie zur Konzeption eines echten oder vollendeten Stils, Charakters und Vortrags führen, von denen sich der „nebulistische Stil“, der schwache oder zu stürmische Charakter und der ängstliche, weichliche Stil abheben lassen. Tatsächlich nimmt Carus auch die „reine Mitte“ als das „Wahre und Rechte“ an. Er verweist auf Carl Ludwig Fernow⁶², der in seiner Schrift über den Bildhauer Canova gesagt hatte, „daß es nur einen reinen Stil und wahrhaft echten Vortrag geben könne“ (BL, 44), und betont immer wieder die „Vollendung des Stils und Vortrags“ (BL, 45), die Verbindung der „höchsten Kraft“ mit der „wahren Vollendung der Form“ und die „Vermählung und Durchdringung von Vernunft und Natur“ (BL, 46). Vorher schon, bei der Erörterung der Schönheit in der landschaftlichen Natur, hatte er ein ähnliches klassizistisches Ideal vertreten, als er nur das Gesunde und voll Entfaltete als für die schöne Darstellung geeignet bezeichnet hatte (BL, 36-38). Hierbei ist freilich die bereits mehrfach erwähnte relativierende Sehweise von Carus zu berücksichtigen. Diese äußert sich nicht allein darin, daß das Ideal der Schönheit und der Ausführung unerreichbar und „gleichsam der Mittelpunkt einer unermesslichen Peripherie“ ist (BL, 46), sondern eher noch in seinem vorherrschenden Interesse an den Zwischenbereichen und Kombinationsformen auf dem unendlichen Wege zu diesem Idealtyp der Vollkommenheit hin. Zu den speziellen oder regionalen Partien in der von Carus entwickelten Ästhetik der Landschaftsmalerei gehören ebenfalls Beilagen wie die über *Frühlings- und Herbstvegetation (nach Nees von Esenbecks System der Pilze und Schwämme)*, (BL, 70-74), die *Andeutungen zu einer Physiognomik der Gebirge* (BL, 95-104), die *Fragmente eines malerischen Tagebuchs* (BL, 104-111), *Ein Bild vom Aufbruch des Elbeises bei Dresden* (BL, 111-112), *Mondscheinbilder. Bastei bei Rathen* (BL, 115-117), *Spätabende. Oktober nach dem Neumonde* (BL, 117-119) und *Wasserfall von Everdingen* (BL, 124-133). Die meisten von ihnen lesen sich auch wie Prosaskizzen für noch auszuführende Landschaftsgemälde. Darauf kann hier aber nicht eingegangen werden.

⁶² Carl Ludwig Fernow, *Römische Studien*. Erster Teil (Zürich, 1806), 48.

6. Im Hinblick auf ihre Geschichte bezeichnet Carus die Landschaftsmalerei als eine Kunst, „welche recht eigentlich erst der neuern Zeit angehört“, ja die „ihrem Blütenalter vielleicht erst entgegensieht“, wogegen die meisten anderen Künste „mehr dem rückwärts gewandten Janusgesicht gleichen“ (BL, 19). Dieser ausgesprochen moderne Charakter der Landschaftsmalerei hatte sich bereits bei der erst spät hervortretenden Entdeckung der Schönheit der Natur durch den Menschen gezeigt, die eigentlich erst unter dem Einfluß der Kunst zustande kam, die dem Menschen die Sprache der Natur verständlich machte. Carus verweist auf Salomon Geßner, der in seinem *Brief über die Landschaftsmalerei*⁶³ diesen Gedanken bereits zum Ausdruck gebracht hatte, oder er zitiert Schillers *Die Künstler*, wo es auf allgemeinere Weise über das Verhältnis des „Wilden“ zur „Schöpfung“ heißt (BL, 39):

Durch der Begierde blinde Fessel nur
An die Erscheinungen gebunden,
Entfloh ihm ungenossen, unempfunden
Die schöne Seele der Natur.⁶⁴

Die Arbeit an seinen *Briefen* hatte Carus auch mit dem „wunderlichen Archäologen und Kunstfreund Böttiger“ in Kontakt gebracht, einer Autorität auf dem Gebiet der Altertumswissenschaften, der ihm seine Vermutungen über die Darstellung der Landschaft in der Antike bestätigte. Böttiger war der Ansicht, „daß durchaus nichts sich dort nachweisen lasse, was in unserm Sinn Landschaft genannt zu werden verdiene“. Er sagte: „Alles wurde den Alten menschliche Gestalt; der Quell Najade, der Strom ein Flußgott, der Baum Hamadryade. Einige Prospekte von Städten und Gärten ohne Perspektive sei daher alles, was in dieser Gattung vorkomme.“⁶⁵ Carus teilte diese Ansicht und vertrat die Meinung, daß diese Kunst „völlig selbstständig, ohne ältere Vorbilder, gleich einer Minerva aus Jovis Haupte erst im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts mit einem Male“ hervortrat (BL, 47). Es kann hier nicht darum gehen, ob diese Annahme historisch korrekt ist, aber

⁶³ Salomon Geßners *Schriften*. Fünfter Teil (Zürich, 1772).

⁶⁴ Friedrich Schiller, *Die Künstler*, in: *Friedrich Schiller, Gesammelte Werke*, Bd. 1 (Berlin, 1955), 168 ff.

⁶⁵ C. G. Carus, *Denkwürdigkeiten*, 191–192.

es sei doch darauf hingewiesen, daß sie in einer der prominentesten neueren Arbeiten über die Landschaftsmalerei, der von Joachim Ritter, ihre Bestätigung findet.⁶⁶ Freilich setzt Ritter die Entdeckung der Landschaft früher, bereits in der frühen Renaissance, mit Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux bei Avignon an. Petrarca wurde von dem Bericht des Titus Livius über Philipp von Alexandrien zu seiner Bergbesteigung angeregt. Philipp hatte den in Thessalonien gelegenen Berg Haimon erstiegen, weil er herausfinden wollte, ob man die Adria und das Schwarze Meer zugleich sehen konnte. Petrarca dagegen wollte eine direkte Erfahrung von dem Berg gewinnen, den er seit seiner Kindheit nur aus der Ferne gesehen hatte. Da sein Entschluß aus dem Bedürfnis erwuchs, „in freier Betrachtung und Theorie an der ganzen Natur und an Gott teilzuhaben“, war dieses Ereignis nach Ritter von „epochaler Bedeutung“. Praktische Überlegungen spielten hier keine Rolle: „Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes.“⁶⁷ Das wird nicht dadurch eingeschränkt, daß die Besteigung des Berges für Petrarca eine Enttäuschung war.

Wichtiger als diese Datierungsversuche sind in diesem Zusammenhang die Erklärungen, die Carus für das späte Entstehen der Landschaftsmalerei anführt. Diese bestehen in der entwicklungsgeschichtlichen Überlegung, daß den Menschen in seiner „ersten Jugend“ die Gegenstände seiner Wahrnehmung wie „Himmel und Erde, Pflanzen und Tiere“ nur in bezug auf „menschliche Zustände“ beschäftigten (BL, 47) und auch in der Ausbildung der Sinne das Tasten zuerst, Gehör und Gesicht aber zuletzt ausgebildet wurden (BL, 49). Historisch gesehen entfaltete sich die Malerei erst mit dem Christentum zu jener Kunst, welche die „Schönheit des Weltganzen“ gestaltete (BL, 50). Von hier hat sich die Landschaftsmalerei als „Anerkennung der Göttlichkeit der Natur“, als Offenbarung der „Sprache Gottes“ entwickelt. Aber der Mensch mußte diese Sprache erst erlernen, er mußte „in dem Sinne der Natur zu empfinden vermögen“ (ib.). Er mußte in der Lage sein, von sich abzusehen und die Natur aus sich selbst sprechen zu lassen oder zur Sprache zu bringen. Dies ist für Carus die eigentliche Leistung der Landschaftsmalerei:

⁶⁶ Joachim Ritter, 141–163.

⁶⁷ Joachim Ritter, 146.

diese Richtung auf das Urwahr der Natur selbst, alles Zurückstellen mitgebrachter Ansichten, vielmehr das reine, *unschuldige* Wiedergeben der Natur, ganz in dem Geiste, wie sie als göttliche Offenbarung vor uns liegt (BL, 55).

Carus bezieht sich dabei auf einige hervorragende Gemälde der Landschaftsmalerei „wie sie in Dresdens Galerie sich aufgestellt finden“ – Bilder von Claude Lorrain in der „heiteren, wärmeren, südlichen Luft“ und von Salomon von Ruysdael, in denen uns die „heimische, geliebte Natur fast unmittelbar anzusprechen scheint“ (BL, 53). Nachdem die Landschaftsmalerei von manchen in der historischen Malerei arbeitenden Künstlern bereits gehäht war, wie zum Beispiel von Tizian und Raffael, kam sie im siebzehnten Jahrhundert „gleichzeitig in mehreren Gemütern“ wie Claude Lorrain, Anthonie Waterloo, Ruysdael, Salvator Rosa und Poussin zum Durchbruch. Bei ihrem ersten Zutagetreten war diese Kunst technisch noch nicht voll ausgebildet, aber in voller künstlerischer Schönheit und mit „echtem landschaftlichen Natursinn“. In späterer Zeit vervollkommnet sich zwar die Technik der Malerei, aber es zeigt sich gleichzeitig „ein Zurückgehen von jener Höhe und ein Verlieren in fremde Manier“ (BL, 57). Beispiele hierfür sind die Werke von Swanevelt, Kaspar Poussin, Moucheron und Berghem. Diese Beobachtung ist für das Geschichtsbild von Carus von Wichtigkeit und findet darin ihre Entsprechung, daß die Kunst in Zeiten wirklichen Tiefstandes kraft der Reflexion zu einer neuen Höhe zu gelangen vermag. Frühzeiten und Spätzeiten entsprechen sich derart. In diesem Sinne drückt Claude Lorrains *Küste von Sizilien* trotz der Anfängerschaft in der Technik aus, was Landschaftsmalerei sein soll (BL, 58).

Carus leitete seine Ansicht von den beiden Vervollkommnungsstufen der Kunst, im naiven Ursprungszustand und in der klaren Erkenntnis des Alters, auch aus den Lebensaltern der Menschen ab und kommt damit zu der Frage, wie die Landschaftsmalerei „in diesem Verstandesalter bewerkstelligt werden solle“ (BL, 61). Den Anstoß zu dieser Überlegung hatte Goethe mit seinen Beobachtungen über Wolkenformen und das Gedicht *Howards Ehrengedächtnis* im dritten *Heft zur Naturwissenschaft* gegeben. Nach ihrem ersten Höhepunkt im siebzehnten Jahrhundert scheint die Landschaftsmalerei für Carus in der Zeit der Romantik einem neuen Höhepunkt entgegenzustreben. Diese Ansicht wird auch von der heutigen Geschichtsschreibung über dies Phänomen geteilt. Ritter führt die Briefe von Carus als Beispiel für die bewußte Bestim-

mung der Natur als Landschaft an. „Himmel“ bedeutet hier die „Sichtbarkeit des Kosmos als Weltordnung und seine scheinende Gegenwart“, ganz im Sinne des Kantischen Wortes vom gestirnten Himmel über mir und dem moralischen Gesetz in mir.⁶⁸ Alexander von Humboldt hatte die erhabene Bestimmung des Menschen darin erblickt, daß er den Geist der Natur zu erfassen vermag, „welcher unter der Decke der Erscheinungen verhüllt liegt“ und „unabhängig von der Einsicht in das Wirken der Kräfte“ Freude an der Natur zu haben vermag.⁶⁹ Bei Schiller wird die Natur als Himmel und Erde in der „Form der Landschaft“ ästhetisch und zum „Inhalt der Freiheit“. ⁷⁰ Helmut Schneider bestätigt diese Ansicht, wenn er Schillers „geschichtsphilosophische Aufwertung der Landschaft“ als „Diskreditierung der Glückskategorie“ interpre-

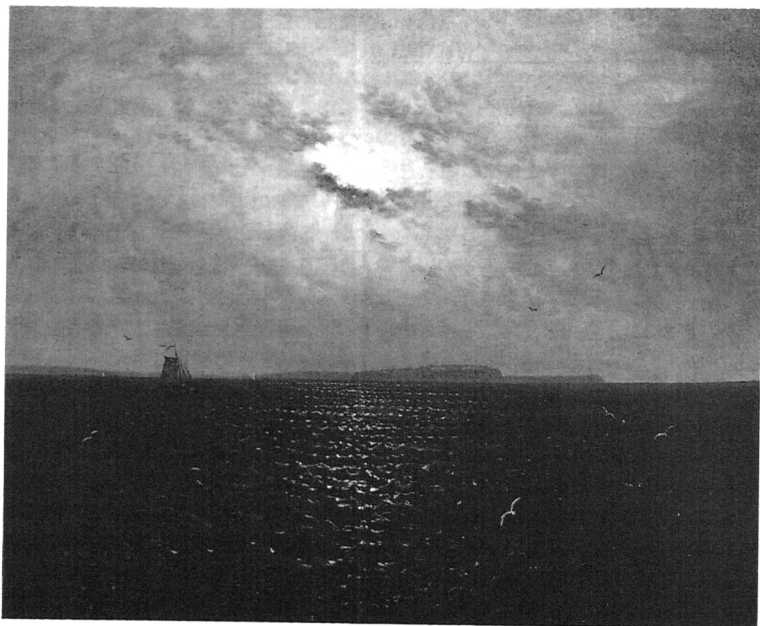


Abb. 3: Carus: Mondnacht bei Rügen, 1819.

⁶⁸ Joachim Ritter, 148.

⁶⁹ Joachim Ritter, 152.

⁷⁰ Joachim Ritter, 161.

tiert.⁷¹ Die von der Frühromantik herbeigeführte Sehweise der Natur als Landschaft wurde bereits früher dargestellt.

Jedoch geht die von Carus entwickelte neue Konzeption der Landschaft, die er aus der „Idee einer zweiten, auf höhere Erkenntnis gegründeten Kunstschönheit“ entwickelt (BL, 61), weit über diese Ansätze hinaus. Er sieht die Landschaftsmalerei im Verlauf der Jahrhunderte hauptsächlich durch manieristische Vereinseitigungen als niedergegangen an. In seiner Zeit war die Landschaftsmalerei zur Mode geworden, und es sind „Tausende von Bildern entstanden, die immer nur wieder an Bilder und niemals an die Natur erinnern“ (BL, 77). Diese „mangelhafte und unzulängliche Art die Natur zu betrachten“, zeigt sich nicht nur bei den Künstlern in diesem Fache, sondern eher noch bei der Mehrzahl der Menschen, die keinen Sinn für die Natur haben und nicht die Spur einer „Ahnung des göttlichen Lebens in der Natur“ besitzen (BL, 79). In dieser Situation nun verkündet Carus:

Es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen, als sie Claude und Ruysdael gemalt haben, und doch werden es reine Naturbilder sein, aber es wird in ihnen die Natur mit geistigem Auge erschaut, in höherer Wahrheit erscheinen, und die steigende Vollendung des Technischen wird ihnen einen Glanz verleihen, den frühere Werke nicht haben konnten (BL, 64).

Er bezieht sich dabei auf eine neuartige „Erfassung des geheimnisvollen Lebens der Natur“, die „Wechselwirkungen von Erde und Feuer und Meer und Luft“ wahrzunehmen vermag, die „Geschichte der Gebirge“ und insbesondere das Leben der „Vegetation“ neu sieht, „denn es gibt ein geheimes Verhältnis unter diesen stillen Geschöpfen, und ein reiches poetisches Leben verbirgt sich in ihren Blättern und Blüten“ (BL, 63).

Carus sieht sich nicht in der Lage, diesen neuen Typ der Landschaftsmalerei näher auszuführen, weil er dazu ja bereits der Künstler sein müßte, der einst kommen wird. Aber er nennt diese neue Kunst „mystisch“ und „orphisch“ und weist namentlich mit der zweiten Bezeichnung auf Goethe. Tatsächlich findet er auch in der Dichtung und Literatur die wichtigsten Anregungen für seine

⁷¹ Helmut Schneider, „Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert“ in: *Utopie-Forschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp (Stuttgart, 1982), 175–176. Schneider zeigt aber auch, daß das Phänomen der Landschaft in den genannten Beispielen nicht aufgeht.

Theorie der zukünftigen oder neuen Landschaftsmalerei, in Goethes „gedichteten Landschaften“, vor allem im *Faust*, welche die „tiefsten poetischen Anschauungen gewisser Seiten des großen geheimnisvollen Lebens der Erde“ vermitteln (BL, 67). Alexander von Humboldts „Steppengemälde“ und seine „Schilderungen der ungeheuren Wasserfälle Amerikas“ sind hier ebenfalls zu nennen. Um zu zeigen, „wie reine Naturerkenntnis, kunstgemäß gestaltet, von selbst zu echter Poesie wird“ (BL, 67), fügt Carus seinen *Briefen* eine Stelle aus Nees von Esenbecks *System der Pilze und Schwämme* bei, die der „Herbstvegetation“ gewidmet ist. Er findet es auch angebracht, diesem künftigen Typ der Landschaftsmalerei mit der Bezeichnung „Erdlebenbild“, bzw. „Erdlebenbildkunst“ einen neuen Namen zu geben, wobei er hinzufügt, daß diese auch die „stillste und einfachste Seite des Erdlebens“ umfaßt (BL, 68).

Wie in diesen Beispielen bereits zum Ausdruck kommt, beruht die Entwicklung der „Erdlebenbildkunst“ neben der künstlerischen Fähigkeit ganz wesentlich auf der Wissenschaft, insbesondere der Naturwissenschaft. Carus ist sich darüber im klaren, daß auf den Akademien seiner Zeit diese Art von Ausbildung zur Landschaftskunst nicht vertreten ist. Auch fehlt das Buch über das „Erdenleben“ noch, das einer solchen Ausbildung zugrunde liegen müßte. Carus beschränkt sich deshalb auf einzelne Andeutungen. Das Wichtigste dabei ist neben der „Übung der Hand“ die „Bildung des Auges zur Wahrnehmung der Natur“, die „Hinweisung auf das hohe Gesetzmäßige, welches äußere Formen der Naturdinge bestimmen“ (BL, 80). Ein konkretes Beispiel dafür besteht in dem Nachzeichnen von „verschiedenen Zügen der Gebirge“, um in diesen „eben nur verschiedene Zustände des organischen Ganzen der Erde und ihrer Atmosphäre zu sehen“ (BL, 95), wie diese in den besonderen „Physiognomien“ des Riesengebirges, sächsischen Erzgebirges, Sandsteingebirges in der sächsischen Schweiz, in Basaltsäulen in der Gegend von Zittau oder in Kalkbergen in Thüringen zum Ausdruck kommen.⁷² Bei der Ausführung dieser Aufgabe, durch Zeichnung „eine wahrhaft geognostische Landschaft wiederzugeben“, ergeben sich nach Carus „Ahnungen über die bisher noch ganz unbeachtet gebliebene, nicht einmal dem Namen nach erwähnte Physiognomik der Gebirge“ (BL, 96).

⁷² Carus verfaßte seine *Andeutungen zu einer Physiognomik der Gebirge* noch bevor er mit den Alpen und den vulkanischen Gebirgen Unteritaliens bekannt wurde.

Die wissenschaftliche Ausbildung des Künstlers muß also bei dem Fehlen einer institutionellen Einrichtung von diesem selbst ausgehen. Er soll die „Sprache der Natur“ erlernen, und der entsprechende „Hörsaal“ dafür ist „die freie Natur selbst: Wald und Feld und Meer, Gebirg und Fluß und Tal“ (BL, 88). Von ihm soll auch die Eröffnung der Landschaftskunst für die breiteren Gruppen von Menschen ausgehen, für die das „Poetische dieser Erscheinungen“ der Natur ein „Buch mit sieben Siegeln“ ist (BL, 85). Was die soziale Stellung des Künstlers anbetrifft, so verweist Carus auf Jean Paul, der jungen „Schreib- und Dichtkünstlern“ den Rat gegeben hatte, „neben dem Dichten noch Wissenschaft“ zu treiben, wie z. B. „Sternkunde, Pflanzenkunde, Erdkunde usw.“ (BL, 91–92). Abschließend empfiehlt Carus für die Betrachtung von Landschaftsgemälden:

Ist das Bild ein landschaftliches, so soll uns aufgehen, welche Szene des Lebens der Erde hier gemeint sei, die Art des Bodens, die Natur der dargestellten Gebirge, die Eigentümlichkeit der Vegetation, die gemeinte Jahreszeit, die Stimmung der Witterung, die Tageszeit des Bildes müssen uns vor allem deutlich werden.

Denn dies sind ja die „Worte, aus denen ein solcher Künstler sein Gedicht bildet“ (BL, 138).⁷³

⁷³ Siehe hierzu Ekkehard Meffert. *Carl Gustav Carus. Sein Leben – seine Anschauung von der Erde, sowie Zwölf Briefe über das Erdleben* (Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben, 1986). Ferner: Oskar Bätschmann. *Entfernung der Natur, Landschaftsmalerei 1150-1920* (DuMont Buchverlag, Köln, 1989) und Matthias Eberle. *Individuum und Landschaft zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*: (Anabas-Verlag, Gießen, 1986).